

Estrategias Elusivas en El teatro de la Transición Política

Inés Stranger

Pontificia Universidad Católica de Chile - UC, Santiago, Chile

E-mail: istrange@uc.cl

Resumen

El texto aborda el análisis del teatro chileno realizado durante el primer gobierno de la transición política (1990-1994) y problematiza el hecho de que siendo un teatro muy creativo y renovador de los lenguajes escénicos, un teatro que estaba presente en la sociedad, que tenía prensa, público y críticas, no abordara directamente ningún aspecto de la contingencia política, ni el fin de la dictadura. El texto propone el análisis de los elementos estructurales de las historias contadas en cuatro obras emblemáticas que permitiría comprender el relato común, difuso y estructurante, lo que haría visible su contribución a la diversidad del discurso cultural de la época.

Palavras chave

Teatro chileno. Transición política. Análisis del relato.

Abstract

The text analyses the Chilean theater during the first government of the political transition (1990-1994). Moreover, it problematizes the fact that, despite being a very creative and reformist theater, and also very important for the society and theatre critics, it did not directly address any aspect of political contingency or the end of the dictatorship. The article studies the structural elements of the plots of four emblematic works from that period. This analysis would allow understanding the shared, diffuse and structuring narrative of the plots, which would reveal its contribution to the diversity of the cultural discourse of the time.

Keywords

Chilean Theater. Political Transition. Story and Plot Analysis.

¿Qué relación existe o puede existir entre el teatro y la política? Desde el inicio, construí mi investigación¹ sobre el presupuesto que debía haber una relación – que he intentado precisar – entre el teatro y el momento histórico que en Chile se ha llamado la transición política. Era una relación que resultaba difícil de establecer porque, mientras la sociedad chilena se comprometía en este enorme proceso político que significaba salir de la dictadura de Pinochet y avanzar progresivamente hacia la democracia, el teatro chileno parecía hablar de cualquier otra cosa.

Resultaba una constatación muy perturbadora que contradecía, además, todas las ideas que nos hacemos del teatro como el gran “espejo de la sociedad”.

Después del análisis de más de ciento quince obras estrenadas en Santiago durante el gobierno del presidente Aylwin que va desde 1990 a 1994, tuve que rendirme a la evidencia que durante esos años, hubo muy pocas obras de autor chileno que trataran de la contingencia política y, peor aún, que fueron precisamente esas pocas obras las fueron más controvertidas y las más rechazadas por el público y por la crítica.

Voy a poner dos ejemplos:

Uno. *Época 70: Allende*, de la compañía Gran Circo Teatro dirigida por Andrés Pérez, que se estrenó en Zúrich el 1o de septiembre de 1990, y ponía en escena los últimos días del gobierno de Salvador Allende y donde eran representados, con sus nombres propios y sus características físicas, el propio ex presidente asesinado y sus más cercanos ministros.

¹ Las ideas presentadas en este artículo han sido desarrolladas en la tesis doctoral *La réinvention de la forme scénique dans le théâtre chilien durant la “transition politique”*, (Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 2016) realizada bajo la dirección de M. Joseph Danan y Mme Micheline Cambon.

Esta obra tuvo bastantes artículos de prensa anunciando su estreno, pero muy pocas críticas posteriores. No se registró en video y, duró muy poco en cartelera, no pudiendo competir con la legendaria *Negra Ester* que la misma compañía presentaba alternadamente.

La recepción de *Época 70: Allende* no resultó fácil. Carola Oyarzun del diario el Mercurio, lo analiza así:

Observar esta obra como un espectáculo resulta difícil. Es preciso hacer abstracción de que se trata de una situación real y dolorosa para cualquier espectador cuya memoria y sensibilidad se resisten a enfrentar tan larga travesía por las páginas de una historia demasiado latente. [...] Decidieron localizar la fábula en la figura de Allende y sus colaboradores otorgando con ellos una prioridad ideológica que por momentos se acentúa dejando vacíos y también excesos lamentables. (GUZMAN, 1990)

El presidente Allende era un personaje controvertido. El texto elaborado a partir de documentos, - discursos, entrevistas, grabaciones - , recuperaba sus reflexiones, sus sueños y sus razonamientos. Esto resultaba insoportable para aquellos que lo odiaban, pero también para aquellos que lo amaban, para quienes ninguna representación iba a alcanzar la altura del personaje. El asunto desataba las pasiones más furiosas. El compromiso afectivo no permitía a los espectadores tomar la distancia necesaria para la recepción artística de esta obra.

Se producía además, en todos los bandos, un rechazo del lenguaje empleado por los personajes, extraído literalmente de los discursos del presidente. Muchos de los términos empleados ahí se habían vuelto sospechosos, inquietantes e incluso amenazantes. Citemos por ejemplo:

Las fuerzas populares revolucionarias no se han unido para luchar por la simple sustitución de un presidente de la República por otro, ni para reemplazar a un partido por otro en el gobierno, sino para llevar a cabo los cambios de fondo que la situación nacional exige sobre la base del traspaso del poder, de los antiguos grupos dominantes a los trabajadores, de la ciudad y del campo. (PÉREZ, s/p)².

Resulta evidente que esta forma de hablar ya no formaba parte del discurso social³. Ya no se usaban esas palabras ni ese tono exaltado ni esa grandilocuencia. Para los enemigos de Allende, el lenguaje de la obra no hacía más que reavivar su odio. Para sus adeptos, en cambio, ese fervor revolucionario les recordaba la derrota. Las palabras revolucionarias habían perdido su prestigio. Recordemos que la transición política en Chile coincidió en los años 90 con la caída del muro de Berlín y el fin de los grandes relatos modelizantes. La izquierda chilena se había quedado sin el lenguaje que le había sido característico.

En el 2013 en cambio, para la conmemoración de los 40 años del golpe de estado se estrenaron varias obras que tuvieron como protagonista al presidente Allende. Hoy día el gobierno de Allende puede ser abordado en el teatro. Si un actor representa a Allende, no es recibido por el público como si el propio presidente Allende hubiera aparecido en el escenario, sino como un personaje. Hoy se comprende que es una lectura, una interpretación posible.

Dos. Otro ejemplo controvertido, que expresa igualmente la dificultad de los chilenos para recibir una obra de teatro que tratara la reali-

dad política, es el caso del estreno mundial de *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman dirigida por Anita Reeves, que fue presentada en marzo de 1990. Fue una obra tan duramente criticada – con relación a sus méritos y posterior éxito internacional – que en una polémica discusión a través de la prensa, el autor acusó a los chilenos de ser incapaces de observar y reconocer la verdad.

Más allá de los argumentos que pudieron esgrimirse en esa ocasión, es evidente de que el cuestionamiento de fondo tenía que ver con el tema de la obra: el secuestro de un torturador llevado a cabo por una de sus víctimas que buscaba hacer justicia por sus propias manos, mientras su marido, representante de las ideas concertacionistas, abogaba por el perdón y el olvido.

No se trataba entonces, como en el caso de *Allende*, de poner en escena personajes históricos, sino de problematizar una situación, en la que cada uno de los personajes representaba una postura diferente respecto a la reparación de las violaciones de los derechos humanos.

En el año 2014, en cambio, *La muerte y la doncella*, fue llevada a escena, bajo la dirección de Moira Miller, sin polémica y sin cambios, obteniendo bastante éxito de público y de crítica, presentándose en varios escenarios, entre ellos, el del Teatro Nacional de la Universidad de Chile, ubicado frente al Palacio de la Moneda.

Pereciera ser entonces que los años 90, *La muerte y la doncella*, obligaba a mirar de demasiado cerca una realidad política a propósito de la cual los discursos estaban radicalmente divididos. La contingencia política era sin embargo abordada en otros lugares de la cultura donde el traumatismo psicosocial provocado por la dictadura comenzaba a ser elaborado.

2 Copia guardada por el actor Rodolfo Pulgar.

3 Tomamos la noción de discurso social de Marc Angenot (1989).

Desde 1983, a editorial CESOC – creada para la *difusión de los valores democráticos y los Derechos humanos* publicaba investigaciones periodísticas donde se revelaba los horrores de la dictadura: *Miedo en Chile* (1985) de Patricia Politzer; *Los Zarpazos del Puma* (1989) de Patricia Verdugo y *Operación siglo XX* (1990) de Patricia Verdugo y Carmen Hertz; *Detenidos-desaparecidos: Tiempo de días claros* (1990) de Patricia Verdugo. Estos textos de investigación periodística daban una visión de los crímenes de la dictadura, aportando pruebas que los hacían indiscutibles. El horror comenzaba finalmente a expresarse y a encontrar su lugar en la cultura chilena. *Un viaje por el infierno* del periodista Alberto Gamboa, ex director de El Clarín, diario que pertenecía al Partido Comunista, donde relataba su experiencia en la cárcel de Chacabuco. Publicado en 1984, este texto inaugura una serie de testimonios que comprenderán más tarde el aterrador testimonio de la colaboradora de la Servicio de inteligencia militar (DINA): *El Infierno* (1993) de Luz Arce. Asimismo, la historia política y social de Chile estaba siendo abordada en la literatura. Las novelas de Carlos Cerda que trataban directamente el tema fueron bien acogidas por el público y la crítica: *Morir en Berlín* (1993), cuya acción se desarrolla en el Berlín de los chilenos y que muestra las dificultades de poner fin al exilio y *Una casa vacía* (1996), que sitúa la acción en una casa de torturas, reconocida como tal por una mujer que ha ido a comer donde una amiga. En consecuencia, el silencio del teatro con respecto a los temas políticos del país, no parece totalmente atribuible al “tiempo de latencia” necesario para « historiar » el trauma del que habla Cyrulnik. Las razones de este silencio tienen relación con los límites del teatro mismo.

En el teatro es necesario un consenso; no sólo entre los creadores y el público, no sólo entre el escenario y la sala, sino también entre los espectadores mismos. El **convivio** teatral del que habla Dubatti⁴ (2003), no se construye cuando se trata de temas tan controvertidos. El solo hecho de estar presente no convierte a nadie en espectador. Se hace necesario adherir, o al menos aceptar el universo poético propuesto por la obra, para que la obra ocurra y el espectador pueda otorgarle su sentido. Un espectáculo teatral es un dialogo que no se produce si no se atraviesa ese umbral de aceptación consciente.

Podemos concluir con estos dos ejemplos, que en el Chile de la transición política había temas que no podían ser abordados en el ritual colectivo que es el teatro, porque la sociedad chilena estaba lejos de construir el consenso mínimo que le permitiera elaborar un relato común⁵.

Sin embargo, al mismo tiempo, y es esto lo que constituye el interés de esta reflexión, es que durante esos mismos años, el teatro chileno vivió una explosión creativa sin precedentes. Se hacía mucho teatro y éste tenía mucha

4 “El convivio implica un encuentro de presencias en el espacio y convivencia acotada en el tiempo para compartir un rito. [...] Entraña compañía, estar con el otro/los otros, pero también con uno mismo [...]. Importa el dialogo de las presencias, la conversación: el reconocimiento del otro y del uno mismo, afectar y dejarse afectar en el encuentro. [...] Implica proximidad, audibilidad y visibilidad estrechas, así como conexión que puede atravesar todos los sentidos. El convivio es efímero e irrepetible, está inserto en el fluir temporal vital en su doble dimensión objetiva y subjetiva”. (DUBATTI, 2003, p. 13-14).

5 La construcción de un relato común es una condición necesaria para la paz social. « La résolution durable des conflits implique la transformation progressive des représentations du passé conflictuel. Elle suppose, sinon l'harmonisation des lectures divergentes et parfois contradictoires du passé, du moins l'acceptation et la reconnaissance de ces différentes lectures par l'ensemble des protagonistes. Il ne s'agit pas d'une uniformisation des représentations du passé ». (BAZIN, 2007, p. 104).

cobertura de prensa y mucho público. Aparecieron nuevos directores, se armaron nuevos grupos, se consolidaron nuevas metodologías. El teatro era un elemento clave en la articulación de la sociedad chilena.

La importancia cultural del teatro era tan evidente que cuando se trató de celebrar la conquistada democracia, se realizó en 1993 el Festival de las Naciones, organizado en conjunto por el ITI (Instituto internacional de teatro) y un equipo contratado directamente por el gobierno del presidente Aylwin.

Las obras realizadas durante se periodo son recordados por los chilenos y de alguna manera se han transformado en iconos de la transición política. Estamos haciendo referencia a los espectáculos del Teatro del Silencio dirigidos por Mauricio Celedón: *Transfusión*, *Ocho Horas* y *Malasangre o las mil y una noche del poeta*; a las dos obras más conocidas del Teatro de la Memoria dirigidas por Alfredo Castro: *La manzana de Adán* y *Historia de la Sangre*; la obra *Cariño Malo* de Inés Stranger dirigida por Claudia Echenique; *Época 70: Allende* y *El Popol Voh* del Gran Circo Teatro dirigido por Andrés Pérez; *Osorno 1897. Murmuraciones acerca de la muerte de un juez* de Gustavo Meza y *Teatro Imagen* y a *Las Siete vidas del Tony Caluga* de Andrés del Bosque y teatro circo imaginario⁶.

Se trataba entonces de un movimiento teatral importante, que da lugar a un corpus de obras legendarias de estilos variados y diversos que constituyeron una verdadera renovación de los lenguajes escénicos. Son obras que hicieron escuela, que cambiaron la manera en que se hacía el teatro de Chile.

6 Todas estas obras fueron bien acogidas por el público, tuvieron varias críticas elogiosas en la prensa, dieron lugar a artículos académicos en revistas especializadas, tuvieron giras nacionales y participaron en festivales internacionales.

Por esta razón, la incongruencia que existe entre los temas tratados en estas obras y el momento político que vivía Chile está en el origen de mis preocupaciones. Me resistía a creer que un movimiento teatral tan vital y creativo no estuviera conectado de algún modo con los grandes acontecimientos que vivía la sociedad chilena. Me resultaba imposible pensar que el teatro se hubiera podido mantener al margen de la política y no hubiera expresado su opinión frente a los cambios que el país vivía.

La dimensión colectiva del teatro me autorizó a pensar que, aunque estas obras no se hicieran cargo de la democracia ni de la transición, ni hablaran de Pinochet, ni de las osamentas recién encontradas, si los “pinocheques”⁷, ni del “boinazo”⁸ ni de nada de lo que estaba ocurriendo que aparecía a diario en los periódicos, debían de todos modos estar expresando algo importante.

Dicho de otro modo, ya que no era posible comprender el rol que había jugado el teatro en la conformación del discurso cultural de la transición reduciendo el análisis a los temas representados, se hacía necesario realizar otro tipo de análisis que me permitiera llevar estas obras a categorías más esenciales. Había que preguntarse por las formas de los relatos mismos, por sus elementos estructurales: analizar los tiempos verbales, del espacio de la ficción y de la representación, el estatuto de los personajes, su posibilidad o su no posibilidad de acción. Asimismo, había que interpretar las imágenes textuales y escénicas de una mane-

7 “Pinocheques” es el nombre que se le dio a un escándalo de corrupción ocurrido en 1989, que involucra al hijo de Pinochet, Augusto Pinochet Hiriart.

8 “Boilazo” es el movimiento de amenaza realizado por los militares el 28 de mayo de 1993, donde se presentaron en el Ministerio de Defensa, frente al a La Moneda, con boinas negras y tenidas de combate.

ra más simbólica, buscando las asociaciones y las ampliaciones de sentido.

Si lograba ampliar mi reflexión sobre el teatro, podría comprender mejor el imaginario de los chilenos en esa época, conocer sus fantasmas, y formular las verdaderas preguntas que se formulaba al final de la dictadura. Pensé que estudiando a fondo algunas obras de teatro emblemáticas, llegaría a comprender los elementos divergentes e incluso disidentes al relato hegemónico y triunfalista de la transición política, que mostraran tal vez un imaginario más sombrío, más amplio, y más complejo.

Aunque la transición permitió que los militares abandonaran el poder sin violencia, no logró restaurar completamente la democracia. Por culpa de un equilibrio demasiado precario de las fuerzas, en numerosos casos, las expectativas de justicia y de libertad no fueron totalmente satisfechas. En nombre de la paz social hubo mucha negociación, de renunciaciones y de silencios.

Levanté entonces la hipótesis de que el teatro, situándose al margen del proceso político, hubiera dado forma a lo no-dicho. Me pareció que tal vez, esta hubiera sido su valiosa contribución al proceso de la transición política.

Para realizar un estudio en profundidad seleccioné cuatro obras de entre las anteriormente nombradas: *Malasangre o las mil noches del poeta* del Teatro del Silencio; *Historia de la Sangre* del Teatro de la Memoria; *Las siete vidas del Tony Caluga* del Teatro Circo Imaginario y *Osorino 1897, Murmuraciones acerca de la muerte de un juez*, del teatro Imagen.

El análisis detallado de estas obras me permitió comprender cómo el teatro había dado forma al imaginario social traduciendo de una manera alegórica un relato profundo y estructurante que no había sido formulado racionalmente.

La relación tiempo y espacio

La conclusión más significativa que arrojó el análisis, y que es lo voy a desarrollar en este artículo, es que la operación temporal de las obras es el aspecto más elocuente significativo.

Pude comprobar que, a nivel diegético, ninguna de las obras estudiadas construye la acción en el tiempo presente, tiempo que habitualmente se entiende como el propio de la forma dramática.

1. En *Malasangre o las mil noches del poeta*, - un mimo drama sin palabras -, se establece desde un comienzo que la obra va a contar la vida del poeta Rimbaud, lo que indica que la acción ocurrirá en otro tiempo y en otro lugar (de 1861 a 1891). El vestuario, los muebles y todos los elementos de utilería apuntaban a construir un pasado que sería contemporáneo a la vida del poeta. Nadie hubiera podido pensar que la acción se desarrollara en el Chile de los años 90.

El presente narrativo, esto es la vida de Rimbaud que se ponía en escena, tenía lugar en el centro del espacio escénico donde se recreaban interacciones dramáticas entre el poeta y otros personajes de su vida: la relación con su madre y su hermana, la relación con su profesor, su relación con Paul Verlaine, un diálogo con el rey africano al que le vende armas y otras. Sin embargo, al final de cada una de las escenas, todos los personajes se precipitaban hacia adelante, como arrancándose hacia el futuro. Esto hacía que el presente fuera tan efímero que no lograba nunca configurarse.

Debido al tratamiento vertiginoso de las escenas y a la dinámica espacial del espectáculo (donde el espacio representaba el tiempo), la vida de Rimbaud no alcanzaba a ser repre-

sentada, quedaba solo referida por estas interacciones dramáticas que evocaban un drama existencial profundo y desgarrador con el cual los integrantes de la compañía se habían identificado. Lo que realmente se construía en *Malasangre* era la precipitación, la velocidad, este acelerado proceso de arrancar hacia adelante. La vida de Rimbaud – y la vida en su sentido más amplio y general- se presentaba como una aventura apasionante que se proyecta vertiginosamente hacia el futuro, puesto que el futuro era una fuerza de atracción descomunal e inevitable.

2. En *Historia de la sangre*, en cambio, el tiempo pasado era el tiempo fundamental. Los personajes vagaban por la escena en un espacio/tiempo personal, subjetivo, una especie de transe incommunicable. Todos los textos que emitían, - aquellos que los miembros de la compañía llamaban testimonios- estaban conjugados en tiempo pasado. Eran testimonios fragmentados y gramáticamente deconstruidos que no tenían ninguna función comunicativa, pues no estaba dirigidos a ningún otro. Como no se construía una interacción o un diálogo ni entre los personajes ni con el público, el presente no alcanzaba a constituirse en un presente narrativo.

Los personajes estaban prisioneros en el pasado, no hablaban más que de aquello que les había acontecido. El tiempo de la escena era el tiempo del crimen que habían cometido, de esa escena numinosa que se había amparado de sus vidas. Los personajes intentaban poner en palabras esta escena primordial, pero sus palabras no lograban articularse con sentido. Los personajes eran atrapados por sus palabras que evocan esta escena pavorosa, este pasado inaprensible. En esta obra el pasado ocupaba todo el lugar. Tanto más porque este

pasado no llegaba tampoco a formularse. Era una sucesión de imágenes obsesivas. Los personajes no tenían ninguna posibilidad de acción en el presente, ni siquiera la acción de dar sentido a lo vivido y comunicarlo.

3. En *Las siete vidas del Tony Caluga*, la relación espacio tiempo es también muy elocuente. La narración se construye a partir de la interacción en el tiempo presente entre Caluga y un tasador judicial que llega a su casa para hacer el inventario de sus bienes. Este presente corresponde al presente de la representación, es decir el Chile de los años 90. A partir de esta situación dramática inicial, comienza la recreación de la vida de Caluga como una forma de demostrar que él es él y que sigue vivo. La reconstrucción de las escenas de la vida del Tony Caluga estarán entonces situadas en el pasado, aunque se utilice el presente ficcional, propio de la forma dramática.

Ahora bien, son las características de este presente las que resultan particularmente interesantes para nuestro análisis. El presente es el de una carpa de circo llena de fantasmas, que es al mismo tiempo la casa del Tony Caluga y el Museo del Aserrín. Se trata de un presente extremadamente precario, inestable, y amenazado por el olvido. Caluga, que había sido muy popular en el pasado, ahora forma parte del inventario de los “bienes nacionales”. Los tiempos que hicieron su gloria ya pasaron. Así, el presente no tiene ninguna proyección, no ningún futuro, avanza inexorablemente hacia la ruina y desaparición.

Al final de la obra, el propio Tony Caluga se ha olvidado de quien es, se ha olvidado incluso de lo que ha estado contando, de quien ese tasador judicial con quien parece haber estado conversando.

El espectáculo termina con la negación to-

tal de todo lo que parecía afirmar y defender. Caluga pierde completamente la memoria y su olvido arrastra al circo chileno llevándose también a todos los personajes de Museo de Aserín. Ya no hay futuro para el circo ni para su antiguo modo de vida.

La agonía y la muerte de la antigua cultura popular es uno de los contenidos más alarmantes que presenta el análisis de las obras de teatro de la transición. En *Las siete vidas del Tony Caluga* se expresa como esta cultura no alcanza a subirse al carro modernizador sobre el que todos parecen estar de acuerdo.

4. Es recién en *Murmuraciones acerca de la muerte de un juez*, donde el presente comienza a tener alguna importancia y proyección. La acción de esta obra es la recreación por parte de un grupo de comediantes de cuatro versiones que pudieran explicar el asesinato de un Juez, ocurrido hace 100 años en la ciudad de Osorno.

Tanto el texto como el espectáculo logran construir un verdadero presente narrativo que se juega en una relación efectiva entre los actores y el público. Son los actores que han venido a contar una historia y el público es testigo de cómo van progresivamente entrando en los personajes y las situaciones para contarla y ponerla en escena. Es a partir de este presente narrativo que se realiza la recreación de escenas que hubieran podido ocurrir en el pasado.

En esta obra el pasado es conjetural, el espectáculo no impone ninguna una versión definitiva sobre el crimen del Juez Contreras, se recrean cuatro posibilidades, cuatro posibles motivos y cuatro criminales probables. El pasado puede ser sometido a diferentes interpretaciones y puede dar lugar a distintos relatos.

A diferencia de *Las siete vidas del Tony Caluga*, en *Murmuraciones acerca de la muerte*

de un juez, la acción principal se desarrolla principalmente en el presente donde se juega el drama recordar y darles sentido a los crímenes del pasado. En el transcurso de la obra, los actores recuperan el presente para interpretar e interrogar ese pasado.

En síntesis, la operación temporal de los espectáculos de la transición da cuenta, tal vez, de la dificultad de los chilenos de instalarse en el presente y de proponer una acción que se proyectara hacia el futuro. Sin embargo, el último espectáculo analizado, creado a fines del periodo, refleja una conquista progresiva del presente.

Con respecto a la historia relatada, todos los espectáculos buscan situarse en el espacio lejano de un “ayer”, en un tiempo anterior a los hechos políticos que habían destruido la sociedad chilena y la habían dividido en dos bandos irreconciliables. Se puede leer este desplazamiento como la voluntad de encontrar un espacio/tiempo común a todos los chilenos, donde todos podían reconocer el Chile que había sido.

Interrogar el Chile de antaño, permitía sin lugar a duda re-situar el presente con relación a la historia y de inscribirlo en un continuum temporal. Era tal vez una primera estrategia para comenzar a construir los marcos de la memoria colectiva que permitieran elaborar un relato común.

Referencias

ANGENOT, Marc. *Un état du discours social*. Montréal/Longueuil: Éditions du Préambule, 1989, (Collection « L’Univers des discours »). 176 p.

BAZIN, Anne. "Produire un récit commun : Les commissions d'historiens, acteurs de la réconciliation. Dans L'Europe et ses passés douloureux." *Recherches*, n° 6, 2007, p. 104-117.

DUBATTI, Jorge (2003, p. 13-14). *El convivio teatral: teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2003.

GUZMÁN, Carola. "Gran Circo Teatro" . *El Mercurio*. Sábado, 6 octubre 1990.

PÉREZ, Andrés. Época 70: *Allende*.

Recebido: 01/06/2018
Aprovado: 30/08/2018